

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
Wydział Wokalno-Aktorski

mgr Agnieszka Maciejewska

**Determinizm kulturowo-obyczajowy w kompozytorskim ujęciu amantki w oparciu
o wybrane arie z operetek Johanna Straussa, Emmericha Kálmána i Franciszka
Lehára**

praca doktorska

promotor: prof. dr hab. Tadeusz Pszonka

Streszczenie

Wieloletni kontakt autorki pracy z operetką – na różnym gruncie – zrodził kilka pytań, a poszukiwanie odpowiedzi na te pytania, skierowało ją w dość odległe od muzyki rejony, nieodmiennie jednak związane z przejawami aktywności umysłu ludzkiego oraz z samym człowiekiem. Jego definicja wciąż pozostaje otwarta, być może dlatego, iż człowiek jest istotą dynamiczną, wciąż kreującą siebie i otaczającą go rzeczywistość. Tak rozumie człowieka Zygmunt Freud, którego rozważania są niewyczerpanym „źródłem inspiracji dla wielu psychoanalityków, psychoterapeutów, lekarzy, socjologów, pedagogów, antropologów kulturowych, krytyków, teoretyków sztuki czy literatury oraz artystów”¹. Ponadto Freud jako pierwszy spróbował zdefiniować pojęcie kultury, tworząc definicję rozległą, zaspokajającą w ogromnej większości potrzeby wynikające ze wspomnianych poszukiwań. Freudowskie teorie rozwijały się równolegle z gatunkiem operetkowym w najlepszym jego okresie. Można by rzec, iż Freud był rówieśnikiem operetki i jednocześnie naocznym świadkiem zachodzących w tym czasie bardzo dynamicznych zmian w obyczajowości społecznej, które jak w zwierciadle odbijały się w operetce.

Skrajne emocje, jakie budzi operetka, sugerują, że wulkan nie wygasł do końca i nie mają racji ci, którzy ogłosili śmierć tego gatunku. Publiczność chętnie jej słucha, nawet ta jej część, która na hasło „operetka” nieco krzywo się uśmiecha. Realizatorzy okazują operetce lekceważenie graniczące z ignorancją, w czym dzielnie dotrzymują im

1 Z *Przedmowy* Wojciecha Hańbowskiego do Sigmund Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, str. 11

kroku wykonawcy. Operze i partiom operowym poświęcono ogromną ilość wszelakiego rodzaju uwagi; w poważnych opracowaniach muzycznych operetkę traktuje się marginalnie lub w ogóle pomija milczeniem.

Autorka jako podstawowe determinanty w interpretacji dzieła postrzega uwarunkowania historyczne, społeczne i obyczajowe. Uznaje je za pomost pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, umożliwiające rzetelne podejście nieograniczające swobody interpretacyjnej artysty, a wręcz ją wzbogacające.

Do dysertacji zostało dołączone dzieło, zawierające wykonanie siedmiu arii siedmiu amantek trzech czołowych kompozytorów operetkowych, wykonane w kameralnej wersji z fortepianem w oryginalnych wersjach językowych. Kwestie języka, słowa jako symbolu, nośnika informacji i podstawy uznane w kreowaniu postaci jako nader istotne, zostały w pracy potraktowane szerzej, stąd na płycie można usłyszeć także archiwalne nagrania ze spektakli z orkiestrą i w języku polskim, zgodnie z tradycją wykonawczą panującą w polskich teatrach muzycznych.

Praca składa się ze „Wstępu”, w którym autorka pracy stawia tezę, iż rozwój postaci kobiecych (amantek) w dziełach operetkowych był ściśle uwarunkowany dynamicznymi zmianami społecznymi i obyczajowymi zachodzącymi w kulturze europejskiej od I Rewolucji Przemysłowej, aż po II wojnę światową. Warunki te zostały pokrótce opisane w rozdziale pt. „Tło historyczne”. W rozdziale „Paradygmat Freuda w odniesieniu do genezy dzieła muzycznego” autorka przedstawia główne założenia teorii Zygmunta Freuda wskazując na fakt, iż powstawała ona w czasach rozkwitu gatunku operetkowego i przeprowadza porównanie między modelem strukturalnym aparatu psychicznego według Freuda a strukturą dzieła muzycznego. Rozdział „Analiza postaci amantki w kontekście przekazu kompozytorskiego” zawiera szczegółową analizę kolejnych postaci amantek operetkowych pod względem interpretacyjnym i stanowi trzon pracy. Autorka pracy wskazuje na podobieństwa między psychoanalizą i budowaniem dobrze umotywowanych, a co za tym idzie – realistycznych postaci scenicznych. W rozdziale „Przekaz kompozytorski w aspekcie wykonawczym” autorka pracy stawia wniosek, iż dzieło muzyczne w kształcie otrzymywanym przez wykonawcę jest złożonym zjawiskiem, częściowo i na swój sposób czytelnym, jednak, jak wykazuje praktyka wykonawcza, w znacznej mierze zakodowanym, a z powodu ignorancji bądź swoistego lenistwa – nie poddawanym koniecznej analizie. Skutki takich działań mają katastrofalny wpływ na kondycję gatunku operetkowego, co można obserwować na bieżąco w dokonaniach teatrów muzycznych i operowych, szczególnie w Polsce. W „Zakończeniu” mamy do czynienia z krótkim podsumowaniem całej pracy.

Celem pracy jest spojrzenie na gatunek operetkowy w szerszym, filozoficzno-społecznym kontekście, na które operetka w pełni zasługuje, a którego się jej niesłusznie odmawia. Jest też swego rodzaju osobistą refleksją autorki nad zjawiskiem operetki z wykonawczego punktu widzenia,

wzbogaconego nieco o wątek filozoficzny, co było poniekąd nieuniknione, skoro został poruszony temat człowieka i sztuki. Analiza pojedynczych utworów wykazała, że są one wprost skarbnicą odniesień zarówno w zakresie tzw. kultury wysokiej, jak i obyczajowości. W tym znaczeniu operetka stanowi realne dziedzictwo kulturowe. Uniwersalizm języka muzyki sprawia, że porusza ona do głębi, budząc niekłamane emocje w tych sferach ludzkiej wrażliwości, dla których upływ czasu nie ma znaczenia.